DOCUMENT RESUME

ED 046 270 FL 001 943

AUTHOR Bratosevich, Nicolas
TITLE "Tras de un Amoroso Lance" como Estructura Expresiva (The Poem, "Behind the Amorous Cast" as an Expressive Structure).
PUB DATE Dec 67
NOTE 25p.
JOURNAL CIT Revista de Filologia Espanola; v50 n1-4 p97-121 1967

EDRS PRICE EDRS Price MF-$0.65 HC-$3.29
DESCRIPTORS Allegory, Ambiguity, Analytical Criticism, Biblical Literature, Christianity, Diagrams, Imagery, Language Rhythm, *Lyric Poetry, Motifs, Mysticism, *Poetry, *Sixteenth Century Literature, *Spanish Literature, Symbols (Literary), Versification
IDENTIFIERS *Cruz (San Juan de la)

ABSTRACT

An analysis of a poem by San Juan de la Cruz (St. John of the Cross), the sixteenth century Spanish mystic, identifies symbols and images, explains themes, and offers a synthesis of his structural patterns. The poem, "Tras de amoroso lance", deals with the theme of the search of the beloved (i.e., the soul) for the lover, and incorporates the mystical concept which differentiates between erotic and divine love. Although the poems are love poems and as such are passionate and delicate, they are allegories of the mystical ascent of the soul to the state of union with God. Falconry ("caza cetrera") symbolizes this search and a finding of divine love. The poet employs reiteration, alliteration, and hendecasyllables frequently in his refrains. The imagery for the verse is drawn from the Spanish poet, Garcilaso de la Vega, and from the "Song of Songs". Through his sense of allusive eroticism and his aesthetic mysticism, the poet, furthermore, eliminates all ambiguity from his work. (DS)

From: Revista de Filología Española, v50
No. 1-4, 1967

ED 046270

U.S. DEPARTMENT OF HEALTH, EDUCATION & WELFARE
OFFICE OF EDUCATION
THIS DOCUMENT HAS BEEN REPRODUCED EXACTLY AS RECEIVED FROM THE PERSON OR ORGANIZATION ORIGINATING IT. POINTS OF VIEW OR OPINIONS STATED DO NOT NECESSARILY REPRESENT OFFICIAL OFFICE OF EDUCATION POSITION OR POLICY

TRAS DE UN AMOROSO LANCE COMO ESTRUCTURA EXPRESIVA

Toda la crítica que conozco sobre el poema sanjuanista de la *caza de amor* se ha centrado en la tarea de indagación de fuentes, casi con exclusividad [1]: sus resultados fecundos recompensan con creces el desvelo de varios investigadores, gracias a quienes el estudio genético de la obrita está a punto de ser agotado a esta altura del proceso crítico. Ciertamente, sin los supuestos sentados por ellos, el presente trabajo no hubiera llevado a término algunas de sus conclusiones; pero mi indagación se adentrará en la otra perspectiva, exclusivamente sincrónica, de la obra, ya que va a interesarse por el ordenamiento interno de su material: su estructura expresiva. Entiendo por tal no sólo la construcción del proceso en que se desenvuelve una obra, sino el engranaje total que la hace ser lo que es (la 'construcción' incluida), y en la cual ella se agota, en sus dos niveles constitutivos: lingüístico y no lingüístico.

Pero, además, el análisis de esa sola poesía del santo quisiera dejar tendidas ciertas líneas de interpretación que la trascienden, pues creo que ellas alcanzan a aplicarse a un sector más amplio de su lírica (quizá, excepcionalmente, también a algunos momentos de su prosa) [2].

---

[1] Sobre todo: D. ALONSO, *La poesía de San Juan de la Cruz*, Madrid, 1945; del mismo, su artículo *La caza de amor es de altanería*, ahora en su libro *De los siglos oscuros al de oro*, Madrid, 1958; F. López ESTRADA, *Una posible fuente de San Juan de la Cruz*, en *RFE*. 1944, XXVIII; H. HATZFELD. *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid, 1955, cap. II, par. III.

[2] Transcribo el texto del poema con numeración de estrofas y versos para facilitar las citas:

I. 1. *Tras de un amoroso lance*
Y no de esperanza falto,
Volé tan alto, tan alto,
Que le di a la caza alcance.

TL 001 943

Previamente al análisis lingüístico de *Tras de un amoroso lance* cabe detenernos en el de su contenido temático, que prácticamente se agota con la consideración de su simbología.

En ella San Juan combina varios símbolos arquetípicos que, en cuanto tales, ya hallábamos fundidos en sus predecesores inmediatos y cuyo registro de realizaciones cubre una universal amplitud:

— el *vuelo* del ser como experiencia de acceso a la trascendentalidad y a la libertad [1]; fundido con

---

II. 5. *Para que yo alcance diese*
A aqueste lance divino,
Tanto volar me convino,
Que de vista me perdiese;
Y con todo, en este trance,
10. *En el vuelo quedé falto;*
Mas el amor fue tan alto,
Que le di a la caza alcance.

III. *Cuando más alto subía,*
Deslumbróseme la vista,
15. *Y la más fuerte conquista*
En escuro se hacía;
Mas por ser de amor el lance
Di un ciego y oscuro salto,
Y fui tan alto, tan alto,
20. *Que le di a la caza alcance.*

IV. *Cuanto más alto llegaba*
De este lance tan subido,
Tanto más bajo y vendido
Y abatido me hallaba.
25. *Dije: —¡No habrá quien alcance!*
Y abatíme tanto, tanto,
Que fui tan alto, tan alto,
Que le di a la caza alcance.

V. *Por una extraña manera*
30. *Mil vuelos pasé de un vuelo,*
Porque esperanza de cielo
Tanto alcanza cuanto espera;
Esperé sólo este lance,
Y en esperar no fui falto,
35. *Pues fui tan alto, tan alto,*
Que le di a la caza alcance.

[1] Vid. M. ELIADE, *Symbolisme du vol magique*, *Numen*, 1956, III, 12, pp. 1-13.

— la peripecia de la *caza cetrera de amor*, una de las formas en que se ha concebido la relación humano-divina entendida como lucha de conquista [1]; ambos, entrelazados con

— la imagen de la *nocturnidad* en cuanto símbolo de la renovación purificadora del ser [2].

Todo lo cual configura un cuadro de pocos elementos, pero de gran irradiación significadora como veremos: dos personajes (ave de rapiña, ave de presa) / un ámbito (altitud; espacio abierto; alejamiento; la noche) / un único acontecer (peripecias del vuelo de caza).

Una crítica meramente 'arquetípica' que, por serlo, no pasara de considerar esta sola fase de la criatura poética, aun ahondando en ella, dejaría sin asir lo que el poema tiene finalmente de incompartible: la plasmación única y nueva que éste ha hecho de una materia común; y quedaría sin andar el trecho definitivo del conocimiento crítico privándonos de su caracterización como individualidad precisamente. El modo peculiar como San Juan elabora el cuadro simbólico sesga la significación de éste —sin traicionarla, más bien enriqueciéndola— hacia intencionalidades e intuiciones no necesariamente implícitas en la estructura universal de esos símbolos. Veamos esa peculiaridad en el manejo del plano simbolizante, que después interpretaremos:

— énfasis especial (por vía descriptiva, pero también de construcción: reiterativa) en las *peripecias del vuelo mismo y su meta*, evitando toda concretización de las aves que viven esa peripecia (no sólo no se las describe, tampoco se las nombra con relación a una especie: ¿neblí, sacre, gerifalte? ¿garza, ánade, ánsar?...).

— *abstracción sensorial:* ninguna visualización de seres ni de paisaje (o más bien su negación por la imagen de la noche); *salvo:*

— un gran *dinamismo de movimiento*, único e insistente rasgo de sensorialidad que vierte la escena en forma de obstinación zigzagueante (pero imposible de representar plásticamente por la ausencia de todo otro apoyo sensorial); estas imágenes de movimiento sostienen la marcha del poema sin abandonarla un punto.

Lo que al poeta le interesa destacar queda insistentemente destaca-

---

[1] H. HATZFELD, *op. cit.* l. c.

[2] J. BARUZI, *Saint Jean de la Croix et le problème de l'experience mystique*, Paris, 2.ª, 1931; también H. HATZFELD, *op. cit.*, cap. II, par. IV; en la publicación conjunta de Etudes Carmelitaines *Polarité du symbole*, Bruges, 1960, dos artículos: M. ELIADE, *Le symbolisme des ténèbres dans les religions archaïques*, pp. 12-28, y LUCIEN MARIE DE SAINT JOSEPH, *Expérience mystique et expérience symbolique chez Saint Jean de la Croix*, pp. 29-51.

do (por el estribillo, pero no sólo por él, pues cada estrofa es una ponderación de lo vertiginoso del vuelo): su largo y difícil alcance. (En la llamada «caza garcera», ésta pone a prueba al halcón que la persigue, no siempre de tan largo aliento como la presa elegida, porque ésta «suele remontarse en lo alto del aire hasta que se pierde de vista» [1] y ya es imposible dar con ella.) Y esa insistencia en las peripecias del lance va trazando, con la misma agitación que el movimiento físico, el movimiento anímico que lo acompaña: la aventura está llena de zozobras (E. II: perderse de vista, faltarle las fuerzas), aun de desfallecimientos (E. IV: «Dije: — ¡No habrá quien alcance! / Y abatíme tanto, tanto...»), atrevimientos en el vacío (E. III: «Mas por ser de amor el lance / Di un ciego y oscuro salto»), hasta la satisfacción final de alcanzar la presa. El poema desarrolla y explicita connotaciones del vocablo clave que utiliza («lance»), que la lengua española ha venido aplicando no sólo a la caza, sino al acto de arrojar la red, también los dados, o a situaciones críticas de la vida real o ficticia [2]: situaciones todas portadoras de una nota de riesgo, expectación, supuesto o suerte que se ignora si buena o mala; y toda situación azarosa suscita agitadas vivencias, que en nuestro poema se explicitan y acompañan, estrofa por estrofa, a la agitación material de la persecución —desorientación, zozobra, conquista ciega, salto atrevido—. Dinamismo, pues, físico y anímico, que recorre todo el poema.

¿A qué significaciones apunta esta simbología, y su particular elaboración en San Juan? Algunas de las valencias que el símbolo de los esposos ofrece al autor en otras obras, quedan atenuadas aquí o desaparecen (sobre todo, el encendimiento de ternura que provoca la búsqueda afanosa del alma, figurada allí en el principio femenino que necesita del vigor protector del Amado): esta vez Dios no sólo es lo huidizo sino la víctima que hay que atrapar como un bien de conquista, un botín cuya posesión sólo se alcanza sacrificando a esa víctima (en la caza cetrera el halcón perseguía a su presa precisamente para comerla: estamos cerca de las intuiciones que vinculan al hombre religioso con el sacramento eucarístico). La aventura mística queda aquí destacada en lo que tiene de más abrupto, casi como un ensañamiento, como una rebelde persecución para el combate; la lucha de Jacob con el ángel, Dios vencido por el hombre: tiene razón Hatzfeld cuando observa que

[1] COVARRUBIAS, *Tesoro...* La excepcionalidad del vuelo garcero frente al de las otras aves la recoge don Juan Manuel en el *Libro de la caça*, cap. XIII, donde refiere la anécdota del halcón que voló diez y seis mil estados sin perder de vista a su presa, hasta alcanzarla.

[2] COVARRUBIAS, *Tesoro..*, «Lançe»; y J. COROMINAS, *Diccionario crítico etimológico...*, dentro del art. «Lanza».

la mística española enfatiza a tal punto el papel activo de lo humano en su relación unitiva con lo divino, que la expresión lingüístico-imaginativa del fenómeno corre el riesgo de contradecir el principio teológico que afirma la iniciativa divina en el proceso de unión [1]; todo se presenta como una relación de causalidad donde el alma consigue precisamente lo que se propuso.

Esto tiene, sin embargo, su contracara, que no debemos desatender, pues ¿por qué el halcón se lanza con tal ímpetu a la conquista de su presa sino porque ésta lo ha fascinado? [2]. No debemos olvidar el trasfondo alusivo de este tema de la *caza de amor:* ante todo, en las fuentes más inmediatas a nuestro poema la presa es figura de la mujer [3], pero del principio femenino no se toma la nota de fragilidad sino lo que éste tiene de supino, excelso, inalcanzable, también evasivo, y finalmente se lo siente como el motor que desencadena la aventura y la controla. Así también en San Juan: la presa es una fuerza que actúa por atracción y que *mueve* «por amor» a ser poseída, dejando a cargo del halcón del alma la difícil prueba de riesgos, consintiendo y provocando, desde su episódica inaccesibilidad, el deseo no contenido de la divina rapiña. Algo de esto declara el propio autor en forma de exposición doctrinal: «Porque cosa muy creíble es que el ave de bajo vuelo pueda prender al águila real muy subida, si ella se viene a lo bajo *queriendo ser presa*» [4]. El Absoluto como refugiado en su Alteridad, fingiendo resistirse a que el ser trasponga la barrera pero, a la vez, ejerciendo su atracción totalizadora y consintiendo ser cazado. Aquí el perseguidor asume las características del principio masculino —no como en el *Cántico* o la *Noche oscura*—, pues el *alma-halcón*, como el *halcón-galán*, hambreado por la fascinación de la presa que lo ha imantado y lo pone a prueba, se lanza a una empresa de viril conquista; conquista de una cumbre difícilmente accesible (servidumbre trovadoresca del varón), cumbre cuya escondida iniciativa estuvo en realidad sosteniendo el proceso desde el principio (Dios como motor primero de la ascensión mística).

Si he aproximado tanto las dos alegorías *halcón-galán / alma-halcón* es porque quiero llegar a una observación más radical, y es ésta: la re-

---

[1] H. HATZFELD, *op. cit.*, cap. III.

[2] Cf. G. MOREL, *Le sens de l'existence selon Saint Jean de la Croix*, Paris, 1960-61, vol. III, p. 101: «puisque en réalité c'est Dieu qui suscite la chasse, et non point l'homme». En San Juan, como sabemos, la relación de amor se enfoca desde perspectivas que se oponen, incluso apoyándose en la misma imagen: Dios es el «ciervo vulnerado» tanto como el ciervo que huye de su amada *habiéndola herido*.

[3] D. ALONSO, *La caza de amor...*, y LÓPEZ ESTRADA, *l. c.*

[4] S. JUAN DE LA CRUZ, *Declaraciones del Cántico espiritual*, XXXI.

lación entre ambas no es sólo una relación genética del poema de San Juan con sus fuentes, sino que parece darse como juego de planos significativos dentro de la estructura del propio poema. Quiero decir que en *Tras de un amoroso lance* el filtro alegórico tendería a ser doble, y su relación ésta:

caza cetrera → (lance de amor profano) → lance de amor divino. Expliquémonos. Se sabe hasta qué punto la tradición cancioneril española había convertido en lugar común el tema de la caza cetrera como alegoría del amor profano: Dámaso Alonso lo cita en versos impresos ya en 1538, y se había divulgado tanto, que cualquier anécdota de la vida real podía bastar para que se inventaran nuevos versos a propósito (como los aplicados al príncipe Don Carlos en ocasión de su galanteo con Doña María de Garcetas) [1]. Covarrubias va a registrar, por vía lexicográfica, la caza alegórica, y cita unos versos cuya tradicionalidad encarece: «...y dize otro cantarcillo viejo: / 'Si tantos monteros / La garça combaten, / Por Dios, que la maten'. / En sentido moral, avisa a las damas que se recaten de los servicios extraordinarios de los galanes» *(Tesoro...)*. Según todos los materiales que los eruditos han allegado, San Juan parte de una cuarteta de amor profano y no de las versiones a lo divino que sobre ese tema venían circulando (por lo menos, desde 1557): como sabemos, la *cabeza* de nuestro villancico es reproducción casi textual de su fuente [2]; pero, además, las rimas «amoroso lance» y «alcance» corrían en diferentes poesías que tocaban el tema a lo profano [3]. De modo que el material temático —y parte del lingüístico— en nuestra obra surge de una atmósfera cuya impregnación en lo amatorio-profano era notable y amenazaba interferir en quien volviera a lo divino

---

[1] D. ALONSO, *La caza de amor...*

[2] En D. ALONSO, *La caza de amor...*; subrayo las diferencias textuales:

(Ms. 3168 Bibl. Nac.)

«Tras de un amoroso lance,
Aunque de esperanzas falto,
Subí tan alto, tan alto,
Que le di a la caza alcance.»

(S. Juan de la Cruz)

«Tras de un amoroso lance
Y no de esperanza falto,
Volé tan alto, tan alto,
Que le di a la caza alcance.»

[3] Cf. los versos ya citados por la crítica que me precede: «¿Qué viento levanta el vuelo / De vuestro amoroso *lance?* / ¿Dais en la tierra el *alcance* / O matáislas en el cielo?» (Ms. Riserva, 1-14).

la escena de la caza cetrera, salvo que se eliminara toda ambigüedad.

Pero San Juan vuelve a lo divino el tema de cetrería sin renunciar del todo a las ambigüedades entre alegoría mística y alegoría erótica. ¿Cuáles son los elementos que permiten sustituir un fondo simbólico por el otro? En casi todos los casos, las pistas han sido seleccionadas en vista de un deliberado equívoco, y permiten que el *lance amoroso* del primer verso mantenga como un aura de alusividad erótica a lo largo del poema todo:

— «Porque *esperanza de cielo* / Tanto alcanza cuanto espera» (E. V, 31-32): este cielo de la garza o del águila real es indudablemente el de la Divinidad, pero expresado por la misma alegoría de los amadores para la zona excelsa de la mujer inaccesible;

— «Mas por ser *de amor el lance...*» (E. III, 17) se nos dice para no interpretar groseramente, en sentido literal la escena de caza: amor divinal, amor cortés...

— «Para que yo alcance diese / A aqueste lance *divino*» (E. II, 5-6): es la única declaración explícita (bien que con una palabra polifacética cuyo valor metafórico era corriente también entonces: «Para exagerar la excelencia de alguna cosa, dezimos que es divina») [1].

Los demás elementos de contenido, aunque según mostraré luego están correspondiendo puntualmente a momentos precisos de la doctrina ascético-mística, no repugnan a la otra línea de encadenamiento alegórico, la profana; a punto tal, que la E. IV —que registra el abatimiento del alma y su salto en el vacío— procede de una fuente no vuelta a lo divino (los cambios que introdujo San Juan, aunque importantes para la interpretación teológica, no contradicen en nada una paralela referencia profana):

Cuanto más alto llegaba
De este lance tan subido
Tanto más bajo y rendido
Y abatido me hallaba...

(S. Juan)

El sacre que la seguía
Si con vuelo muy ligero
Se encumbraba,
Cuanto más alto subía
Tanto más bajo y rastrero
Se quedaba...

(*Floresta de varia poesía*, por Ramírez Pagán)

[1] COVARRUBIAS, *Tesoro...*

De manera que nuestro poema está explotando el tema de la caza cetrera, con el trasfondo alusivo *cetrería → unión divina*, sin eliminar del todo el otro que la tradición literario-cultural que lo precede y penetra, también poseía *(cetrería → galanteo erótico)*. El tamiz alegórico tiende a ser doble; por él pasamos sutilmente de un plano al otro y de éste a otro más, sin habernos desprendido lo bastante de ninguno de los anteriores, y moviéndonos en un juego de veladuras que lleva al máximo el estilo elusivo de nuestro místico. No de otro modo sino por las adivinaciones de estas veladuras es posible comunicarnos algo de lo que sucede en el secreto de esa 'mística teología' [1]. Y llegamos a esa final inefabilidad no sólo por la Trascendencia del objeto intuido, sino por la absoluta individualidad —o interioridad intransferible— de semejante experiencia: [2] «Quien yo bien me sabía» [3], el Ser radicalmente Otro, que sólo se revela en el hondón del alma y ahí permanece, es lo radicalmente Secreto y quedaría traicionado su modo esencial de manifestarse si no se lo mostrara escamoteándolo a la vez: en el vago trasfondo de sus símbolos y aun de los símbolos de esos símbolos. Técnica de adivinaciones, complacencia en el abstruso «no sé qué» y también en la alusividad remota: actitud esta última que ahonda y renueva modalidades no ajenas a la tradición cancioneril —donde tan a menudo había que callar nombres y cosas, aunque por muy distintos motivos—: ya la poesía de Ramírez Pagán, que estudió Alonso como fuente de ésta, se llama sesgadamente *Indirecta a una dama*, y describe la peripecia del halcón y la garza en 3.ª persona, para que la dama aludida adivine —porque los versos no lo dicen— que las dos aves en combate son ella y el poeta que la canta [4].

---

[1] H. SANSON *(L'esprit humain selon Saint Jean de la Croix*, Paris, 1953, p. 146, n. 2) advierte que la idea de lo secreto atraviesa todas las denominaciones claves de nuestro autor.

[2] Vid. L. M. DE SAINT JOSEPH, *op. cit* Y con textos del santo: «...De mi alma que va a ti por extrañas noticias de ti y por modos y vías extrañas, y ajenas de todos los sentidos, y del común conocimiento natural; y así es como si dijera: pues va mi alma a ti por noticias extrañas y ajenas a los sentidos, comunícate tú a ella también tan interior y subidamente que sea ajeno de todos ellos» *Cánt. Esp.*, decl. a E. XXXIII); «Y así ella [el alma] a solas se lo posee, y a solas se lo entiende, y a solas se lo goza, y gusta que sea a solas [...] con este deseo le pide cuatro cosas [...] la tercera, que sea [esta comunicación] tan altamente que no se quiera ni sepa decir» (id., decl. a E. XXXII).

[3] *Noche oscura*, E. IV.

[4] Adelantando una observación del nivel lingüístico, advirtamos que el poema de S. Juan está en 1.ª persona, como la *Noche* y varios otros: esta «vitalización de la imagen poética» (López Estrada) pertenece también a la dirección expresiva que hemos comentado, pues nadie sino quien ha vivido la secreta expe-

El doble filtro alegórico viene a enriquecer notablemente el modo de expresar la relación con lo divino: esta lucha del alcance tiene la intensidad de un encarnizamiento, pero, a la vez, ese encarnizamiento sirve a una empresa amorosa impregnada de táctica cortés: Dios se convierte en víctima del alma que lo persigue extremando las posibilidades de sus fuerzas, pero la lucha adquiere connotaciones de ronda galante. Ahora bien: el fondo de complejas intuiciones religiosas aquí contenido enriquece de tal modo el poder de alusividad de esos significantes (cetrería, ronda galante), que lo que no pasaba de un simple discreteo alegórico en las otras versiones del tema ha calado aquí hacia la densa imponderabilidad de un verdadero *símbolo*; [1] los demás elementos de contenido acabarán de mostrarlo.

La aventura de altitud se da en el espacio abierto del aire, con todas las sugerencias que ese vacío despierta en cuanto superación de la experiencia meramente corpórea dada por el mundo sensorial. La imagen del vacío negador como forma suprema de traducir esa intraducible vivencia (desierto en Ruysbroeck o los místicos orientales, noche en el propio San Juan...), encarna acá en la del *aire*, que, por oposición a la densidad del elemento *tierra*, implica la plasticidad del ser, cuando éste se ha convertido en algo totalmente maleable a la acción divinal [2].

El vuelo en las alturas del aire implica una ascensión moral y, a la vez, la penetración en la Sabiduría que libera de las limitaciones corpóreas; Mircea Eliade, al estudiar las valencias del símbolo universal del vuelo cita las palabras del Pañcavimça Brathmana, IV, I, 13: «Aquel que comprende posee alas» [3]. En San Juan, «le vol efface l'oiseau»

---

riencia puede hablarnos de ella y tejer los delgados hilos conductores que nos la hagan intuir desde lejos. La actitud del *Cántico espiritual* es distinta: además de perseguir el diálogo, el *Cántico* aborda inesperadamente la 3.ª persona narradora desde los propios personajes, y hasta la 3.ª de narración objetiva en la última canción («Que nadie los miraba...»). Creo que MOREL ha explicado bien esto: el *Cántico espiritual* quiere presentarnos la peripecia individual con un «caractère objectif qui s'adresse a tous» *(op. cit.*, III, 132), de ahí por un lado su forma dramática (como una escena representada ante nuestros ojos), y el distanciamiento objetivo de la 3.ª persona ocasional, como si se asumiera la función de relator para dirigirse a un Mundo espectador: incluso ese mundo de los hombres está directamente apelado en 2.ª en E. XX (ms. de Sanlúcar): «Pues ya si en el ejido / De hoy más no fuere vista ni hallada, / Diréis que me he perdido...»

[1] En el sentido que tan bien definió BARUZI *(op. cit.*, pp. 323 ss.), oponiéndolo a la alegoría: pensamiento intuitivo y no nocional; evidencia de ese pensamiento desde el símbolo mismo, intraducibilidad; adhesión a una experiencia de totalidad, imposible de descomponer.

[2] Vid. MOREL, *op. cit.*, III, p. 18.

[3] M. ELIADE, *Symbolisme...*

(G. Bachelard *L'air et les songes*, París, 1943, p. 86): es el vuelo abstracto, el 'vuelo en sí' que prescinde de todo pintoresquismo de decoración, renunciando incluso a cualquier sugerencia descriptiva de las aves en pugna amorosa: el poema quiere entregarnos la intuición de una experiencia ontológica más que una 'literatura' *sobre* esa experiencia y, por eso, nos da el vuelo en su abstracción, es decir el solo sentimiento o la voluntad óntica de dinamizarse hacia el Absoluto salvador. Poseer el ave de presa —soberana de la altura celeste de lo Trascendente, por eso ella *es* ese cielo en cierto sentido—, equivale a trascenderse definitivamente: cazarla para comerla es entonces haber hecho del cielo la propia sustancia [1]. Pero acá la empresa de salvación quiere dársenos como un difícil y abstruso quehacer; la plenitud de la Trascendencia aparece al final de una ruta de rebeldía frente a todo lo que obstaculiza su posesión: aquí el símbolo del vuelo se realiza no como un ingreso placentero en lo Absoluto sino como la conquista tremenda y contradictoria de ese ingreso; una insistencia en el *ejercicio* de conquista en nada ajeno al espíritu de la Contrarreforma [2].

¿Qué es lo que sostiene como filamento inquebrantable un itinerario tan lleno, sin embargo, de quebraduras? Pues la tensión dialéctica en que se desarrolla la ascensión convierte, a cada instante, cada etapa del avance en su contrario, y viceversa: la irrupción lumínica de lo sobrenatural encandila y ciega al perseguidor con su embestida (E. III); la elevación más extremada se invierte precipitándolo en la bajeza de su miseria, y, al revés, este abatimiento de la propia miseria se revela, al mismo tiempo, como una suprema altura alcanzada (E. IV). Lo que

---

[1] No sé si se ha intentado una averiguación de las variadas modalidades con que la imagen de elevación al cielo se da en la tradición cristiana. Hay textos que la explotan en distintas direcciones para figurar precisamente los diversos modos de oración y confrontarlos didácticamente. Así éste de ALVAREZ DE LA PAZ *(De natura contemplationis*, L. 5, parte 2, c. 7): «Omnis oratio diffinitur quod sit elevatio mentis in Deum; sed in modo hujus elevationis inter communen orationem et contemplationem magnum discrimen est. Nam in communi oratione, mens cum labore se elevat; in contemplatione cum mira suavitate se eferri sinit. In illa discursibus quasi gressibus quibusdam per clivum rerum spiritualium ascendit; in ista, brevissime et quasi in ictu oculi supra verticem montis se positam videt... In illa, anima quasi in terra manet et oculos in coelum attolit; in ista, veluti in coelum admittitur et in eo suum nidum ac mansionem ponit» (cit. en M. J. RIBET, *La mystique divine*, T. I, Paris, 1895, p. 129).

[2] Nada más expresivo que este *vuelo de ofensiva* para enfatizar el porfiado activismo de la búsqueda mística. «Je veux et je vole —même *volo*—. Il est impossible de faire la psychologie de la volonté sans aller à la racine même du vol imaginaire» (BACHELARD, *op. cit.*, p. 180).

sostiene el vaivén dialéctico del itinerario y lo lleva al salto atrevido en el vacío y la noche es el impulso de la motivación, fundado en Amor y Esperanza: el poema necesita puntualizarlo, en un lenguaje ahora más racional, de incisos explicativos, que se inclinan a lo didáctico-doctrinal en su ponderación de las condiciones que aseguran la eficacia del intento: «mas por ser de amor el lance...» (v. 17), «y no de esperanza falto» (v. 2). La simbología mística, que obra en el poema con toda la fuerza de sus paradójicas radiaciones, no desdeña acompañarse de intencionalidades docentes, según enseguida veremos mejor.

Esa intencionalidad, más o menos velada, aflora en primer plano por un momento, en E. V, 31-32, cuando el lenguaje en 1.ª persona deja lugar a un enunciado de sentencia, a algo así como la confirmación de validez universal según la cual la virtud de la Esperanza es siempre garantía segura para el acceso a la purificación liberadora:

...Porque esperanza de cielo
Tanto alcanza cuanto espera...

Inmediatamente el alma que habla vuelve a su personal anécdota (en 1.ª singular: «Esperé sólo este lance, / Y en esperar no fui falto»), confirmando con ella la verdad universal de la sentencia. Pero ya ésta ha sido dicha, ya puede el iniciado arrostrar las escabrosidades de la aventura, pues la llegada es segura. El vaivén entre 1.ª persona 'vivificadora' y 3.ª sentenciosa es, en sí mismo, didáctico también, pues la *verdad general* ha encarnado en un *caso* que la realiza existencialmente como ejemplo.

Densidad doctrinal junto a efusión lírica, y ambas cosas sin desencuentros ni fricciones; ambas, además, en la estructura del propio poema y al margen de todo comentario externo con que el autor pretenda justificar una por la otra. Nosotros sí acudiremos a los textos en prosa que San Juan dedicó a otras poesías suyas, para mostrar con qué minuciosidad queda trazado en el poema su sistema de doctrina, sin que ello lo ahogue como expresión intuitivo-simbólica de una alta vivencia: didactismo y lirismo en una sola pieza. Veamos.

La subida es descenso (y ese descenso tiene sentido por la subida y es, más allá de la paradoja, la subida misma en su etapa crítica y decisiva):

(E. IV, 21-24)

Cuanto más alto llegaba
De este lance tan subido,
Tanto más bajo y rendido
Y abatido me hallaba...

(Noche oscura, II, 18)

...porque así como la escala, esos mismos pasos que tiene para subir los tiene también para bajar, así también esta secreta contemplación, esas mismas comunicaciones que hace el alma, que la levantan en Dios, la humillan en sí misma [...] *Porque, en este camino, el bajar es subir, y el subir es bajar* [...] *Conocimiento de Dios y de sí mismo* [...], *de necesidad ha de ser el alma ejercitada primero en lo uno y en lo otro, dándole ahora en gustar lo uno engrandeciéndola, y haciéndole también probar lo otro humillándola, hasta que, adquiriendo los hábitos perfectos, cese ya el subir y el bajar, habiendo ya llegado y unídose con Dios, que está al fin de esta escala...*

Los versos profanos de Ramírez Pagán manejan de otro modo la imagen; y no sólo, por supuesto, en lo que respecta al área de lo significado (cumbre excelsa de la dama que se pretende y no intuición metafísica): allí, hasta la misma contradicción interna de la imagen es sólo aparente, y en realidad admite resolverse en conceptos aceptablemente lógicos; su garza es allí «de tanto vuelo, / Que al más supremo elemento / Se acercaba» y sólo por eso, porque ella está cada vez más alta en el cielo, «El sacre que la seguía, / Si con vuelo muy ligero se encumbraba, / Cuanto más alto subía / Tanto más bajo y rastrero / Se quedaba»; pero bajo y rastrero con respecto al vuelo de la garza que cada vez se aleja más de él, no con respecto a sí mismo como en San Juan (complejidad contradictoria de la imagen en éste, debido a la complejidad y profundidad de la intuición). El resto de la estrofa es aún más explícito, E. IV, 25 ss.:

Dije: —¡*No habrá quien alcance*!
Y abatíme tanto, tanto,
Que fui tan alto, tan alto... [1]

Irrupción del rayo *de tiniebla*, o presencia absoluta de la Luz que se resuelve en Noche:

(E. III)

Cuando más alto subía,
Deslumbróseme la vista,
Y la más fuerte conquista
En escuro se hacía:
Mas por ser de amor el lance
Di un ciego y oscuro salto...

[1] Cf. el texto doctrinal del santo, paralelo a v. 25: «...porque embistiéndose en el alma esta luz pura, a fin de expeler la impureza del alma, siéntese el alma tan impura y miserable que le parece estar Dios contra ella, y que ella está hecha contraria a Dios [...] conoce claro que no es digna de Dios ni de criatura alguna. Y lo que más le pena es que piensa que nunca lo será, y que ya se le acabaron sus bienes» *(Noche oscura,* II, 5).

(Noche oscura, II, 4)

Pero es la duda: ¿por qué, pues, a la lumbre divina (que, como decimos, ilumina y purga el alma de sus ignorancias) la llama aquí el alma Noche oscura? [...] *por dos cosas* [...]; *la primera por la alteza de la Sabiduría divina, que excede el talento del alma, y en esta manera le es tiniebla; la segunda, por la bajeza e impureza de ella, y de esa manera le es penosa y aflictiva* [...] *no porque en sí ello sea así sino por nuestros entendimientos flacos, que en tan inmensa luz se ciegan y quedan ofuscados, no alcanzando tan gran alteza.*

Impetu ciego del alma en las tinieblas purgativas, que la hacen perseverar hasta la victoria:

(E. II, 9-10)

Y con todo, en este trance,
En el vuelo quedé falto
. . . . . .

(E. III, 17-20)

Mas por ser de amor el lance
Di un ciego y oscuro salto,
Y fui tan alto, tan alto,
Que le di a la caza alcance [1].

(Noche oscura, II, 13)

Pero es aquí de ver cómo el alma, sintiéndose tan miserable y tan indigna de Dios, como hace aquí en estas tinieblas purgativas, tenga tan osada y atrevida fuerza para irse a juntar con Dios [...] *como ya el amor le va dando fuerza con que ame de veras* [...] *la haga ser osada y atrevida según la voluntad inflamada, aunque según el entendimiento, por estar a oscuras y no ilustrado, se siente indigna y se conoce miserable...*

La apretada malla de correspondencia entre sentido inmediato y sentido doctrinal alcanza hasta el reducto de una palabra, el verbo 'perderse', que de mera ponderación de una circunstancia —sentido de superficie— pasa a condensar toda la doctrina ascético-mística de la

[1] En la fuente de ms. Riserva I-14 el sentido es inverso, pues cabalmente el ímpetu atrevido le hizo perder todo («Sé que por volar tan alto / Las alas se me abrasaron, / Y que mil vuelos ganaron / Lo que perdió un solo salto...»). Se comprende la inversión de sentido en nuestro poema, que como sabemos se inspira para esto en «Indirecta a una dama» («No hay cosa que no se alcance, / Pues yo, de esperanza falto, / Subí tan alto, tan alto, / Que le di a la caza alcance»).

desnudez (como también hizo el santo en el *Cántico Espiritual*, E. XX: «Me hice *perdidiza* y fui ganada»):

(E. II, 7-8)

Tanto volar me convino
Que de vista me perdiese...

(*Cántico*, decl. a E. XX)

Entonces se dice haberse de veras ganado a Dios, porque de veras se ha perdido a todo lo que no es Dios, y a todo lo que no es en sí.

('Perderse de vista' — 'perderse a sí mismo y al mundo': Ya un franco juego de palabras, que se suma a la ambigüedad de los dobles símbolos y de las formas léxicas ya aludidas: siempre la complacencia en un lenguaje 'indirecto', donde también parecen converger la expresión de la inefabilidad profunda y los esguinces ingeniosos de una alusividad cortés.)

Para que el cuadro doctrinal se sostuviera con toda solidez fueron necesarios los agarres de las tres *virtudes teologales*. Una de las valencias del símbolo de la noche (E. III) es la de la Fe. La Esperanza —que obligó a San Juan a variar la estrofa clave de donde parte, — de tal modo entreteje casi toda la E. V[1] que ésta se convierte en un mosaico en forma de *juego etimológico*. E. V, 31-34:

.....
Porque esperanza *de cielo*
Tanto alcanza cuanto espera;
Esperé *sólo este lance,*
Y en esperar *no fui falto*...

[1] Hecho advertido por la crítica: cité antes ambas cuartetas cuyo segundo verso es el que ahora importa. El sistema doctrinal que subyace en las alusiones del poema se sostiene en una trabada estructura: la insistencia en la Esperanza (que abre y cierra la obra: cf. EE. I y V, que luego comentaremos) se liga con un aspecto radical de la doctrina de la desnudez o negación espiritual (aludida en E. II, 8; *perderse*, y E. III, 15-16: *noche*), pues el esperar es consecuencia de haberse despojado el ser de cuanto poseía. San Juan lo explica en prosa coincidiendo hasta en detalles de lenguaje con nuestro poema: «Porque toda posesión es contra esperanza, la cual, como dice S. Pablo, es de lo que no se posee [...] De donde, cuanto más la memoria se desposee, tanto más tiene de esperanza, y cuanto más de esperanza tiene, tanto más tiene de unión con Dios; porque acerca de Dios, *cuanto más espera el alma tanto más alcanza*. Y entonces espera más cuando se desposee más» (*Subida*, II, I).

Ella y el Amor condicionan toda la aventura como dijimos: y estaría en lo cierto Baruzi al pensar que en la mística sanjuanista el proceso de *contemplación* se da desde el principio, pues qué sino un poderoso 'toque' de la divinidad que despierta al alma para el amor, es capaz de incitarla a la búsqueda de lo que ésta ya había vislumbrado; pues «por ser de amor el lance» (E. III, 17) se lanza el alma, amando y sintiéndose amada, colaborando en el proceso con una intensa participación activa —que es lo que en el poema queda especialmente subrayado—.

Aprovechando la forma de villancico que la tradición le ofrecía, el poema explota la técnica reiterativa del estribillo, precisamente para enfatizar la seguridad de un logro cuya importancia los azares del recorrido amenazarían con debilitar. Aparte otros efectos logrados por la reiteración misma en cuanto tal, el hecho de ponerla al servicio de ese contenido es otra vía didáctica para que las nuevas almas-cazadoras no pierdan de vista la esplendidez y la efectividad de la meta: «Volé tan alto, tan alto / Que le di a la caza alcance» (o sus variantes) es una afirmación de victoria; de victoria a la que hay que estimular, apuntando una y otra vez a ella, después y antes de referir cada alternativa del abrupto camino. Santa Teresa sabía bien de estas cosas y otras parecidas, y no oculta a sus lectoras los resortes psicológicos que empleaba con ellas: «¿Para qué pensáis, hijas mías, que he pretendido declarar el fin y mostrar el premio antes de la batalla, diciéndoos el bien que trae consigo llegar a beber desta fuente celestial y desta agua viva? Para que no os quejéis del trabajo y contradicción que hay en el camino, y vayáis con ánimo y no os canséis; porque —como he dicho— podrá ser que hayáis llegado a que no os falte más que abajaros a beber en la fuente, lo dejéis todo y perdáis este bien...» *(Camino de perfección*, cap. XIX, 14 del ms. de Toledo).

Con esto hemos entrado en un problema de construcción que va a llevarnos a fecundos resultados. Al instalar en el estribillo la referencia al objetivo alcanzado (o sea el final del proceso místico), todo ese proceso queda sintetizado en cierta manera, dentro de los límites de cada estrofa. Ese estribillo, además, enlaza sintáctica y semánticamente con las frases anteriores, dando la impresión de proceso cumplido mejor que los estribillos más o menos autónomos, desligados del contexto, que también se daban en los Siglos de Oro. Pero, aun si prescindiéramos de él, difícilmente la marcha del poema podría señalarse como progresiva —en el sentido de que siguiera ordenadamente la trayectoria de la marcha ascético-mística—. Releámoslo y veremos como cada vez se trata de un enfoque distinto del *mismo* proceso más que de momentos sucesivos:

— E. I: síntesis de la trayectoria total

— E. II: necesidad de la renuncia ascética (5-8), y complementación de la ayuda divina que sostiene la búsqueda hasta el alcance final (9-12)

— E. III: retroceso a un momento de la trayectoria, el del rayo enceguecedor (13-16), y el atrevido salto que proporciona la conquista (17-20)

— E. IV: otro aspecto de la misma trayectoria, su paradójica bajeza en medio de la altura (21-24), y sin salir del juego paradójico, otra vez la referencia al alcance final (25-28)

— E. V: síntesis de todo el proceso, que abarca desde la etapa inicial (31-33) hasta la recompensa de la meta conseguida (34-36); condensado todo ello en v. 32 («...Tanto alcanza cuanto espera»), el cual abraza, hasta por el vaivén de su sintaxis correlativa, la peripecia total. Tampoco es esquema interno de cada estrofa parece armarse siempre sobre la sucesión 'momento ascético-momento místico', como sugiere, sin embargo, López Estrada *(op. cit.)*: obsérvese, al menos, la E. III, donde el ímpetu activo del alma-halcón se intensifica precisamente en la 2.ª mitad de la octava, después de haberse registrado el embestimiento enceguecedor de lo divino:

Cuando más alto subía
Deslumbróseme la vista,
Y la más fuerte conquista
En escuro se hacía;

Mas por ser de amor el lance.
Di un ciego y oscuro salto,
Y fui tan alto, tan alto...

Construcción no progresiva, entonces. Un procedimiento que podríamos denominar *concéntrico* o *circular*, con el consiguiente efecto estático que produce toda visión ahincada repetidamente sobre un mismo objeto, y que, además, lo abarca en esquema total cada vez que lo aborda. Técnica de remanso movimiento que se resuelve en la reaparición siempre matizada de lo mismo: en su permanencia.

Ahora bien, esa técnica circular —que la forma de villancico favorece— se superpone a la otra, su contraria, y que habíamos comentado antes: el efecto de extraordinario dinamismo proporcionado por vía de las imágenes. Como si a la vez se nos hiciera experimentar la poderosa ansiedad y movilidad de un proceso vivido *(antes)* en difíciles tensiones temporales, pero contemplando *(ahora)* abarcadoramente; como

en la *Noche*, las frases del poema están escritas en pretérito, «el alma las dice estando ya en la perfección», [1] desde la quietud de una mirada *total* que está por encima de aquellas tensiones. Es que ahora ella obra desde más allá de toda temporalidad. El estilo de San Juan necesita esta vez operar con dos bastidores a la vez porque necesita plasmar dos modos distintos de vivenciar el mismo hecho: la subida, y su visión desde la almena; los avatares de la persecución, y la actual superación de la contingencia. No me refiero a una mera 'paz interior' finalmente conseguida, aunque eso va de suyo, sino a nuevas maneras de visión que el ser ha alcanzado y cuyo ingrediente es la atemporalidad; porque, al fin, «la memoria, que de suyo percibía sólo las formas y figuras de criaturas, es trocada en tener en la mente los años eternos», [2]. El acceso a la visión *unitaria de lo distinto*, que el místico vive en sus mejores momentos, lo capacita para plasmar en su expresión poética la percepción atemporal —instantánea y no sucesiva— de una realidad, a la vez que no suprime la vivencia de esa realidad en las alternativas de su devenir. Esta contemplación de lo temporal que se sobrepasa a sí mismo sin, empero, anularse, parece provenir de una particularidad de la vida mística que ha enfatizado Evelyn Underhil: la paradoja del Ser y del Devenir, 'Being and Becoming', según la cual la experiencia de lo Uno da un nuevo sentido a la percepción de lo Múltiple [3]. Como veremos enseguida, toda la compleja estructura fónico-sintáctica del poema está armada sobre un entramado de procedimientos circulares.

* * *

Entrando de lleno en el nivel lingüístico de la obra, veamos como esas técnicas circulares se elaboran más detenidamente, con minucia de orfebrería, a la cual debe el poema buena parte de su notable musicalidad. Consideramos primero el plano fónico, en donde un juego trabado de *ecos* remansa la marcha de la obra al volver cada sonoridad sobre sí misma, concéntricamente; en esto, San Juan explaya y multiplica a lo largo de sus cinco estrofas, modalidades ya existentes en la cuarteta que le sirvió de fuente. Aparte el juego esperable de rimas, registramos diversos tipos de aliteración, reiteraciones léxicas, re-

[1] *Noche oscura*, Prólogo.

[2] *Llama*, decl. a E. II.

[3] E. UNDERHILL, MYSTICISM (cito por ed. de N. York, 1965, cap. II, p. 36): «This all-round expansion of consciousness, with its dual power of knowing by communion the temporal and eternal, immanent and trascendent aspects of reality —the life of the All, vivid, flowing and changing, and the changeless, conditionless life of the One— is the peculiar mark, the 'ultimo sigillo' of the great mystic, and must never be forgotten in studying his life and work».

17

petición de la misma vocal acentuada, rimas internas. Señalaremos las más evidentes mediante la siguiente tabla de marcas:

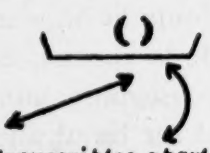
.aliteración simple *(un solo fonema)*..... *MAYÚSCULA*

.aliteración de grupo *fonemático (incluida la repetición de un vocablo íntegro), aparte de los efectos de rima*..... SUBRAVADO

.reiteración de un complejo sonoro más amplio que la palabra (dentro de éste, los elementos no coincidentes van e/ paréntesis).

.rimas internas y de fin de verso.....

.acentos relevantes de una reiteración vocálica..... *transcriptos aparte*



Primero la cuarteta calcada sobre mano ajena —y que estudió parcialmente López Estrada; E. I:

trasdeunamOrOsOlANCE á

ynodesperANZAfAlto á á

volé TAnAlTo TAnAlTo, á á á á

queledial(A)cAz AlcA(n)ce á á

Veamos ahora cómo explota San Juan estas posibilidades. Ya en E. II retoma el casi sonsonete del último verso citado, prolongándolo con nuevos ecos y creando otros (aparte el sistema de rimas); E. II:

paraqueyo AlcAnc EdiEsE á

aquEstElAncedivino á

.....

Y eslabona esta octava con la siguiente mediante una repetición léxica y su consiguiente rima interna (rima que es además la del estribillo y por tanto reaparecerá en el resto de la obra); E. II, 9:

.....

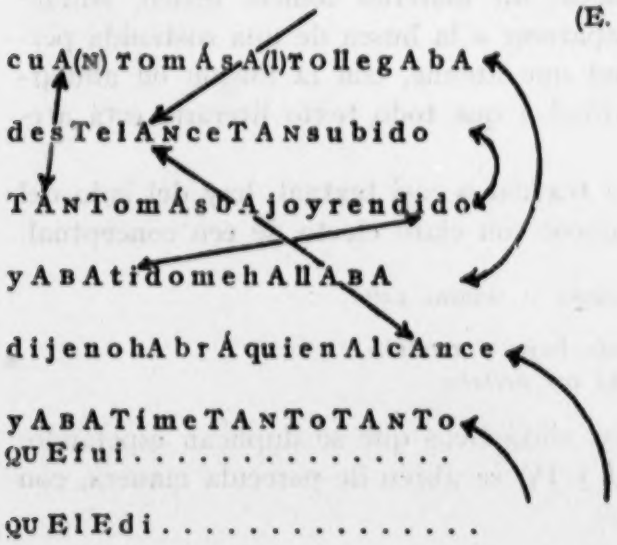
masclamorfueTAnAlTo á á

..... (E. III, 11)

cuAndomÁsAlTosubía á á

(Los efectos de estribillo ya fueron señalados en la cuarteta inicial y no volvemos a transcribirlos en su integridad. Aparte éste, y otros recursos reiterativos no propiamente sonoros, son las estrofas IV y V las más notables desde el punto de vista fónico:)

(E. IV)



cuA(N) tomÁsA(l) tollegAbA á á á
desTelANceTANsubido á á í
TANTomÁsbAjoyrendido á á í
yABAtídomehAllABA í á
dijenohAbrÁquienAlcAnce á á
yABATímeTANToTANTo í á á
QUEfui..... í .....
QUElEdi..... í.....

(E. V)

porunaextr AñAmAnerA é
milvuElospasÉdeunvuElo é é é
porquEsPERANzadeciElo á é
TANToAlcÁNzAcuANtoESPERa á é
EsPERÉsóloEstElANce á
yEnEsPERArnoFuiFAlto á í á
puesFui..... í .....
queledi..... í ...

Ya habíamos apuntado antes el juego etimológico de «esperar» y formas o vocablos afines. «Alcance» o palabras de su mismo grupo léxico se repiten 8 veces en el poema (idea clave, además); «lance», 5. En E. II, se reiteran «escuro»-«oscuro»; en II también, la variación «volar»-«vuelo»; en IV, «abatíme»-«abatido». Tres veces se retoma la misma pareja de vocablos rimados: «lance»-«alcance» (EE. I, III, V), y en E. IV el segundo de ellos rima con su homónimo, llevando a su extremo el efecto de balbuceo que impregna todos los versos; E. IV, 25-29:

Dije: —¡*No habrá quien* alcance!
Y abatíme tanto, tanto,
Que fui tan alto, tan alto,
Que le di a la caza alcance.

(Buen ejemplo de lo que venimos diciendo este tramo del poema, con su homonimia, su vuelta a la reiteración enfática de palabras y frases, la doble construcción consecutiva engarzada una en la otra con sus dos «que» encabezando versos contiguos, y las aliteraciones y destaques acentuales antes marcados: un material fónico, léxico, sintáctico que aparece y vuelve a aparecer a la busca de una sostenida permanencia, de una uniformidad que atenúe, con la ilusión de anularla, la progresividad o sucesividad a que todo texto literario está atenido por naturaleza.)

Aparte la repetición léxica textual o casi textual, hay del lado del significado despliegues sinonímicos con claro efecto de eco conceptual:

(E. III, 18) *Di un* ciego *y* oscuro *salto*

(E. LV, 24-25) *Tanto más* bajo *y* rendido
y abatido *me hallaba*

Son evidentes los esquemas sintácticos que se duplican espejándose unos en otros. Las EE. III y IV se abren de parecida manera, con efecto paralelístico de retorno:

(E. III, I) *Cuando más alto subía...*
(E. IV, I) *Cuanto más alto llegaba...*

El último tramo sintáctico de EE. II y III se corresponden con anáforas que, a su vez, refuerzan el paralelismo de su contenido:

(E. II, II) *Mas el amor fue tan alto...*
(E. III, 17) *Mas por ser de amor el lance...*

Ya vimos (E. IV) el período enrollado sobre sí mismo en el caracol sintáctico de una consecutiva dentro de otra: «Y abatíme tanto, tanto, / Que fui tan alto, tan alto, / Que le di...» Y no agotamos las observaciones. Así como el léxico se reduce en beneficio de su utilización reiterada, también en lo sintáctico aparecen esquemas que cunden multiplicándose por el poema. La propia consecutiva salta desde el estribillo hacia afuera varias veces (E. IV., v. supra, y II, 6-7; «Tanto volar me convino / Que de vista me perdiese»). O la correlación cuantitativa —que es en sí misma una técnica de vaivén circular—:

(E. IV, 21-23) Cuanto *más alto llegaba*
De este lance tan subido
Tanto *más bajo y rendido...*

(E. V, 31-32) *Porque esperanza de cielo*
Tanto *alcanza* cuanto *espera*

O la adversativa, que explicita formalmente en II-III, una estructura de oposición de contenidos caracterizadora de las octavas centrales (II, III, IV) [1]:

(E. II, 9-11) ...*Y* con todo, *en este trance,*
En el vuelo quedé falto;
Mas *el amor fue tan alto...*
.....

(E. III, 17-18) Mas *por ser de amor el lance*
Di un ciego y oscuro salto...

Correspondencia sintácticas en eco, vocabulario y sonoridad que sacrifican la diversidad por un *continuum* donde sonido y sentido se someten a una ley de tendencia estática, des-temporalizadora. Uniformidad totalizadora más que sucesividad, como en el plano de la construcción temática pero opuesto, con él, al dinamismo de la imagen móvil y al movimiento anímico que a ésta acompaña. Una comparación groseramente didáctica ilustraría estos contrastes así: es como si pudiéramos seguir con un catalejo todas las evoluciones de esa lucha alada pero haciéndolo desde la inmovilidad de nuestro punto de mira, la lente del catalejo.

* * *

Mi análisis del poema de la *caza de amor* ha concluido. Resta ahora plantear la necesidad de un estudio sistemático de la circularidad en toda la lírica sanjuanista. Sistemático e interpretativo, pues faltaría saber si en todos los casos obedece a la línea de sentido que acabo de trazar. Dámaso Alonso, que insistió en la rapidez de andadura de mu-

---

[1] La construcción interna de las cinco estrofas en cuanto al contenido (a menudo reflejada gramaticalmente), oscila entre: a) la oposición contrastante, que expresaría los desconcentrados avatares de la búsqueda ascético-mística; y b) la relación causal o la consecutiva, que afirma mediante el esquema racional *causa-efecto* la seguridad de la meta. Dos caras de la preocupación didáctico-doctrinal que acompaña al poema. Reléase la obra y se verá la sabia disposición con que ambos tipos de relaciones han sido aprovechados: el tipo (a) —dificultades del lance, sus desfallecimientos, su esfuerzo supino— en el centro, o sea según ya dijimos en EE. II, III, IV; el tipo (b) —seguridad de la meta— sella la obra en toda la última estrofa, pero además la abre en la optimista cuarteta encabezadora: «para que vayáis con ánimo y no os canséis», como quería Sta. Teresa (y también porque la fuerza poderosa de la Llamada —la atracción del alcance— estuvo obrando desde el principio del vuelo atrevido y lo sostuvo a través de sus contradicciones).

chos versos del *Cántico*, no deja, sin embargo, de registrar en la producción del santo procedimientos de reiterativos, aunque los juzga excepcionales, pues considera «poco amigo de repeticiones» a nuestro poeta [1]. María Rosa Lida había trazado fecundas sugerencias al ponderar «La maestría con que San Juan maneja el estribillo y la repetición paralela en canciones como 'Que bien sé yo la fonte que mana y corre' o 'Un pastorcito solo está penado' (y *aun poesías sabias* como en las primeras liras de la 'Noche oscura')» [2], advirtiendo, así, la extensión insistente de un procedimiento que era propio de lo popular a otros patrones métricos. Recuérdese que un efecto notable de *El pastorcico* se da cuando, al suspender el retorno del esperado estribillo en el 2.º cuarteto, el nuevo verso vuelve sobre sí mismo, reiterándose casi textualmente al iniciar el cuarteto siguiente («Mas llora por pensar que está olvidado. / Que sólo de pensar que está olvidado...»). Seis de las poesías normalmente reconocidas como de San Juan son glosas, estrofas con estribillo o ambas cosas: *Entréme donde no supe, Vivo sin vivir en mí, Aunque es de noche, Sin arrimo y con arrimo*, coplas del *No sé qué, Tras de un amoroso lance;* la preferencia por estas formas métricas, de por sí significativas, suele combinarse con prodecimientos de mosaico léxico, según vio Hatzfeld en *Vivo sin vivir en mí*, y que reencontramos en otras [3]. Ejemplifico con el *No sé qué:*

...*que* gusta *de un no sé qué*...
...*tiene el* gusto *tan trocado*
que a los gustos *desfallece*...
...*que el* gusto *se quede tal*...
... *y* gusta *de un no sé qué*...
...gustando *allá un no sé qué*...
...gusta *de ella un no sé qué*...

y añádase: el estribillo, las variaciones de versos enteros al margen de ese estribillo («El que de amor adolece / *Del divino ser tocado*» y «Que estando la voluntad / *De divinidad tocada*»); los ecos meramente sonoros

---

[1] D. ALONSO, *La poesía de San Juan de la Cruz*, ed. ampliada con antología, p. 205; pienso que para esta última afirmación el crítico toma como patrón de medida el *Cántico*, donde sí esos procedimientos tienen carácter de excepción.

[2] M. R. LIDA, en *R F H.*, 1939, I, p. 46.

[3] H. HATZFELD, *Estudios literarios sobre...*, p. 214; vid. también 366-67, 370, 382 (donde incursiona por la prosa de la *Llama)*: este investigador vincula el procedimiento con raíces renacentistas, de cancionero y bíblicas. Igualmente vid. A. MARASSO, *El lirismo de San Juan de la Cruz* en sus *Estudios de literatura castellana*. Buenos Aires, 1955, pp. 90, 94, 98.

(*«tocado»-«trocado»;* «un no sé *qué* / *Que* se alcanza...»), etc. Todos filtros de coloración uniforme, superpuestos a la marcha más o menos progresiva del poema, interfiriendo en ella. ¿Debemos situar en esta línea el desinterés del autor por explotar las posibilidades de variedad del endecasílabo, su preferencia obsesiva por el de acento en 6.ª?, ¿la monótoma rima en *-ía* de los nueve romances sobre la Trinidad?

Casi sería obvio observar cómo en la *Noche oscura* el proceso lírico-narrativo está constantemente contradicho por procedimientos que lo remansan, y que el margen de su valor de entrañable afectividad, tienden a suspender la continuidad temporal de lo que se dice. La lira V, hecha de relámpagos exclamativos, sustituye lo que sería la presentación —digamos, narrativa— del encuentro, por una visión puramente lírica, abarcadora de la totalidad del proceso: «¡Oh noche *que guiaste!*... / ¡Oh noche *que juntaste* / Amado con Amada...». Parecida técnica en el interior de las dos primeras liras, que se interrumpen en su 3.er verso con la exclamación «Oh dichosa ventura» (una reiteración además). Sintácticamente, las tres primeras canciones son como tres repliegues, o tres enganches sucesivos que nos vuelven cada vez al punto de partida, pues el verbo «salí» sólo está explícito en la primera:

(E. I) *En una noche oscura*
.....
salí *sin ser notada,*
estando ya mi casa sosegada.

(E. II: un circunstancial para un «salí» no mentado —en duplicación paralelística además—, que nos devuelve al verso inicial del poema porque retoma su contenido y su léxico parcialmente:)

A escuras y segura,
Por la secreta escala disfrazada,
.....
A escuras y en celada...

(E. III; nuevo circunstancial para la misma idea de «salí»; nueva reiteración parcial; comienzo anafórico con E. I:)

En la noche dichosa,
En secreto, que nadie me veía...

Dos pasos adelante, uno hacia atrás. También se dan reiteraciones léxicas en corto trecho: «*dichosa* ventura» y «noche *dichosa*»; «*luz* y guía» y «*luz* del mediodía»; «*aire* daba» y «*aire* de la almena». Asimismo, va-

riaciones de un mismo vocablo o de familias de vocablos: «*secreta* escala» y «en *secreto*»; «*guía*» y «*guiaba*»; «*olvidéme*» y «*olvidado*»: «Cesó todo y *dejéme* | *Dejando* mi cuidado...». Ecos fónicos con efecto de rima interior: «A esc*uras* y seg*ura*»; «Qued*éme* y olvid*éme*»; insistentes aliteraciones, etc.

En el *Cántico espiritual*, tan lleno de enigmas todavía para la crítica, es evidente el afán por imágenes o situaciones recurrentes. María Rosa Lida advirtió que el motivo del *ciervo* vuelve tres veces en esa obra (*op. cit.*, p. 47). Lo mismo sucede con la *herida de amor* (EE. I, XII, y XXXIV del ms. de Sanlúcar). Morel (*op. cit.* III, 135 ss.) hace notar la recurrencia de ciertos símbolos a distinto nivel del proceso espiritual: la *paloma;* el *licor divino;* las varias enumeraciones de la *naturaleza* (que repiten parcialmente sus elementos e incluso su esquema sintáctico). La inquietante expresión «ínsulas extrañas» aflora dos veces en la obra (EE. XIII y XXXII); los *ojos* de la amada (E. X) se duplican enseguida en los *ojos* del amante deseado (E. XI).

Me pregunto ahora si este hecho de la recurrencia no ayuda a resolver el problema de la quiebra en la continuidad narrativa del *Cántico:* me refiero a la doble mención que en él parece hacerse a la unión definitiva o *matrimonio espiritual*, cosa que explicablemente perturbó a la crítica porque crearía una incongruencia en el sistema doctrinal de base. Siempre apoyados en ms. de Sanlúcar, la E. XII presenta el encuentro,

(Esposa) *Apártalos, amado,*
Que voy de vuelo.
(Esposo) *Vuélvete, paloma,*
Que el ciervo vulnerado
Por el otero asoma...

que se resuelve en matrimonio espiritual poco después [1]:

(E. XVIII: Esposa) *En la interior bodega*
De mi amado bebí...

(cf. antes, la clara referencia a «nuestro lecho florido», E. XV). Pues bien, mucho después, en E. XXVII el Esposo retoma por segunda vez el tema de matrimonio: pero no porque hayamos pasado a una nueva

[1] Comentado así por el propio S. Juan: «mas a esta última y más interior [bodega] pocos llegan en esta vida, porque en ella es ya hecha la unión perfecta con Dios que llaman matrimonio espiritual, de la cual habla ya el alma en este lugar» (*Cánt. esp.*, decl. a E. XVII).

etapa del proceso místico, sino —propongo— como una réplica a las palabras antes dichas por la amada (tendiéndose a resolver la linealidad de ese proceso en un retorno concéntrico sobre sí mismo; técnica circular otra vez):

(E. XXVII: Esposo) *Entrado se ha la esposa*
En el ameno huerto deseado,
Y a su sabor reposa,
El cuello reclinado
Sobre les dulces brazos del amado [1].

NICOLÁS BRATOSEVICH.

University of Washington
(Seattle), U. S. A.

---

[1] En *Cánt. esp.*, decl. a E. XXVII S. Juan retarda la unión perfecta hasta este momento, olvidando que ya la había dado por consumada en E. XVII (cf. mi n. anterior): sucedería que, sencillamente, no había tomado conciencia de su propia técnica lírica, y ahora cree estar explicando congruentemente un proceso que no acaba de entenderse si no lo pensamos apelando a los procedimientos de reiteración o recurrencia narrativa. Son sus palabras: «...y después pasó [el alma] por las penas y estrechos de amor que en el suceso de las canciones ha sido contando, hasta la que dice: *Apártalos, amado.* Y allende de esto, después cuenta haber recibido grandes comunicaciones y muchas visitas de su amado, en que se ha ido perfeccionando y enterando en el amor de él, tanto, que pasando de todas las cosas y de sí misma, se entregó a él por unión de amor en desposorio espiritual [...] hasta ésta de ahora que comienza: *Entrando se ha la esposa*, donde restaba ya hacer al esposo mención del dicho matrimonio espiritual entre la dicha alma y el Hijo de Dios, esposo suyo, el cual es mucho más que el desposorio; porque es una transformación total en el amado». El ms. de Jaén arregló las cosas disponiendo las canciones en un orden más 'cronológico': en beneficio de la congruencia doctrinal, una importante técnica lírica sanjuanista quedaba así velada (a pesar de estar ampliamente sugerida en su modelo inmediato del *Cantar de los cantares*, según la versión que de éste ha llegado al mundo moderno).